Rok VIII Luty 1938 Nr 2

Wiadomości Fotograficzne

Pismo, poświęcone wszelkim dziedzinom fotografii amatorskiej



„W warsztacie górala" W. M. Ludwik, Katowice


Idealnie
drobnoziarnisty
wywoływacz
AGRANOL

Wiadomości Fotograficzne

Pismo poświęcone wszelkim dziedzinom fotografii amatorskiej

ROK VIII **LUTY 1938** **NR 2**

ŹRÓDŁA OPTYMIZMU

I znowu nasza biblioteka fotograficzna zwiększyła się o jeden wartościowy tom; jest to VII rocznik „Wiadomości Fotograficznych". Listonosz przynosił nam pojedyńcze numery pisma z godną podziwu punktualnością (oczywiście jeżeli chodzi o periodyki fotograficzne), w estetycznej szacie zewnętrznej, ciekawe i na poziomie w treści, wybredne i smaczne w materiale ilustracyjnym. A więc prawie tak, jak za dawnych lat: artykuły, reprodukcje, kącik krytyczny, porady, nowości, „trochę" reklamy itd., itd. — A jednak — coś się zmieniło. Jest coś nowego... Są nowe nazwiska. To jest bardzo ważne!

Sięgnijmy myślą wstecz. Sześć, siedem, osiem i więcej lat: Artykuły fotograficzne i obrazy to Bułhak, Cyprian, Świtkowski, Wieczorek, — znowu Bułhak, Wański, Romer, — jeszcze raz Bułhak, Dederko, Cyprian czy Neuman.



„Cerkiewka" *Adam Pawłowski, Poznań*

Tak stale, bez końca, w koło. — Te nazwiska i parę innych, to wczorajsza polska fotografika i jeszcze poważny odsetek dzisiejszej.

Rok 1930... Rodzą się „Wiadomości Fotograficzne". Pierwszy rok życia — ot taki sobie „osesek"; pisemko raczej reklamowe wielkiej firmy fotograficznej. Jednakże wydawca a zarazem redaktor stawiającego niemowlęce kroki miesięcznika jest nie tylko kupcem, jest przede wszystkim... Po cóż się nad tym rozwodzić? Przeczytajcie i zobaczcie artykuły i obrazy z podpisem K. Greger, zapoznajcie się z jego działalnością na polu rozwoju fotografii, przypatrzcie się wreszcie siedmioletniemu dziecku, które ochrzczono „Wiadomościami Fotograficznymi". Genesis tego pisma jest niezwykła a jeszcze bardziej niezwykłą jest jego metamorfoza; w krótkim stosunkowo czasie z pisma półreklamowego fachowy miesięcznik na poziomie uznanym ogólnie za wysoki. Ale nazwiska Bułhak, Cyprian, Wański, Świtkowski pozostały. — Młodzi może już wtedy coś umieli, ale większość obawiała się niepowodzenia. Początek zawsze jest trudny a od udanego debiutu zależy w dużej mierze przyszłość. To jest przecież naturalne.

Potrzebnym był więc zastrzyk odwagi.

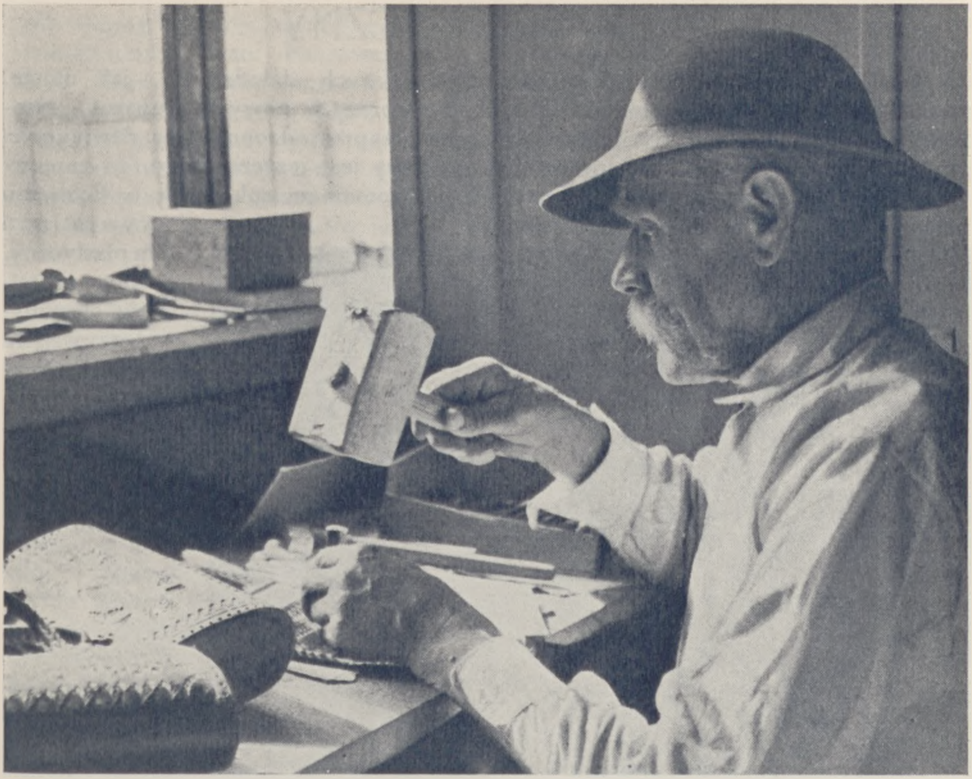
Wiadomości Fotograficzne pierwsze zdecydowały się dokonać tej operacji. Czytaliśmy: „Rok ubiegły (1936) nazwać można w historii naszego pisma rokiem przełomowym, bo w dążeniu do szkolenia nowych talentów zerwaliśmy z systemem zapełniania pisma artykułami i ilustracjami wyłącznie autorów o uznanych nazwiskach, otwierając szerokie łamy dla tych wszystkich, którzy mogli coś powiedzieć, lub pokazać naszym Czytelnikom". — Tak pisała Red. W. F. w nr 12 z 1936 r. — To mówi bardzo dużo, a w pierwszym rzędzie, że był czas, kiedy „ktoś" musiał nawoływać do współpracy, że głos jego dotarł daleko i odbił się posłuchem, skoro pod obrazami i artykułami ukazały się nieznane podpisy, nowe nazwiska — a wartość pisma na tym nie ucierpiała. I to właśnie otwarcie łamów pisma dla tych wszystkich, którzy mogą coś powiedzieć lub pokazać, ośmieliło młodych ludzi i wprowadziło ich w odseparowany dotychczas świat polskiej fotografiki.

A zatem „szczepionka" było lekiem potrzebnym, o dobrze spreparowanej treści. Wiadomości Fotograficzne nabrały rumieńców, zatętniły życiem. Młodzi weszli między swych mistrzów — nauczycieli. Wyrównali, wzmocnili, zwiększyli front.

Ta poprawa sytuacji rzuca się dzisiaj w oczy we wszystkich pismach fotograficznych, na wystawach, konkursach i w salonach. Wraz z młodymi wszedł świeży, wiosenny wiew, weszły nowe kierunki, inne ujęcia, oryginalne kompozycje, ciekawe podejścia, wymyślne techniki. „Szkoły" mistrzów kontrastują z indywidualistami, a jedni i drudzy w wyścigu o rozwój swych właściwości osobniczych podnoszą poziom prac, dążą ku doskonałości, zachowując cenną odrębność.

Wracając do rzeczy stwierdzić musimy, że Kazimierz Greger dobrze przysłużył się sprawie spopularyzowania fotografii i podciągnięcia wzwyż jej poziomu wśród fotografujących mas. Przez usta „swego" organu kazał nam, młodym wyznawcom młodej Sztuki, wziąć w ręce aparat i pióro. Kazał tworzyć. Toleruje nasze błędy i niedociągnięcia, poprawia, doskonali. Przyjął nas do swej korespondencyjnej „szkoły", a potem, gdy skończymy edukację, zapewne powie:

— Dalej uczcie się sami, a gdy osiągniecie wyżyny, wtedy...



„W warsztacie górala" *W. M. Ludwik, Katowice*

Nie damy mu skończyć!

— Wtedy to my już wiemy. Mamy być polskimi Jose Ortiz Echague'ami[1]) mamy pracować nad „fotografią ojczystą". Prawda, mistrzu Bułhak?

Tylko nie wolno szczędzić nam wiedzy. Trzeba nam dać możność ciągłego kształcenia się pod okiem wytrawnych, obiektywnych i rzeczowych w krytycyzmie artystów. — Nie może braknąć miejsca w polskim piśmie fotograficznym dla artykułu i obrazu takiego młodego zapaleńca, którego praca wykazuje zarodki talentu. To jest przecież jedyny sposób rozbudzenia i rozwinięcia drzemiących wartości. Przykład Wiadomości Fotograficznych, tej fotograficznej szkoły średniej, która wychowuje dziś i wychowywać będzie gros przyszłych dobrych fotoamatorów, a może i fotografików, jest w tym względzie naprawdę godny naśladowania.

Nowe, nieznane nazwiska młodych autorów obrazów i artykułów są tymi „źródełkami optymizmu" z tytułu niniejszej rozprawy. A wiemy, że wielkie rzeki też z małych źródełek biorą swój początek. *Wład. Zabierowski, Gorlice.*

[1]) Artykuł prof. J. Bułhaka w Nr 18 z 1937 r. „Nowości Fotograficznych" Alfy pt. Regionalizm w fotografii, czyli fotografia ojczysta.

FILM PLASTYCZNY

Szerokie zastosowanie filmu w najróżniejszych dziedzinach, jak nauce, technice, rozrywce itp. pobudza do szukania coraz to nowych ulepszeń. Mieliśmy najpierw film zwykły, niemy. Następnie zaprowadzono filmy dźwiękowe, a obecnie nawet kolorowe. Oprócz tonu i barwy jest jeszcze jedno, co zaprząta głowy konstruktorów, a to „plastyka". Przypominam sobie, jak w Poznaniu wyświetlono film plastyczny. Każdy z widzów otrzymywał przy wejściu na widownię papierowe okulary (dla każdego oka inny kolor), po nałożeniu których mógł podziwiać piękne plastyczne obrazy na ekranie. Wrażenie było wspaniałe. Jak jednak praktyka wykazała, nie można było tym sposobem oglądać dłuższych filmów, bowiem różnobarwne okulary męczyły, powodując drgania i mieszanie się barw w oku.



„Młodość" *Inż. Dypl. W. Chromiński, Gdańsk*

W dzisiejszym artykule omówić chcę najnowszy film plastyczny systemu Zeiss-Ikona.

System ten oparty jest na znanej zasadzie stereoskopii. Jak wiemy, człowiek ogląda przedmioty dwoma oczami, przy czym każde oko stosownie do odległości źrenic widzi przedmiot pod innym kątem. W ten sposób tworzą się dwa nieco różne obrazy, które dopiero w naszej świadomości zlewają się w jeden obraz plastyczny.

Film plastyczny, o którym mowa, otrzymuje się na normalnej taśmie 35 mm przy pomocy specjalnego urządzenia optycznego. Uzyskuje się w ten spo-

sób odpowiadające naturalnemu odstępowi oczu ludzkich — dwa obrazy na jednej klatce filmu. Ponieważ w ten sposób podzielona klatka filmowa daje dwa obrazy podłużne, urządzono się w ten sposób, że zdjęcia zostają automatycznie obrócone o 90 stopni i dopiero w czasie wyświetlania wracają do normalnego położenia, wypełniając cały ekran. Ażeby przy wyświetlaniu filmu dać każdemu patrzącemu możność plastycznego widzenia w ten sposób uzyskanych dwu obrazów, wykorzystano tu właściwość światła, znaną pod nazwą polaryzacji. Światło jest ruchem fal elektromagnetycznych, które nor-



„Pożar" *Tadeusz Wański, Poznań*

malnie rozprzestrzeniają się we wszystkich kierunkach. Przez specjalne — dla oka prawie praktycznie bezbarwne — filtry było możliwym tak wpłynąć na fale świetlne, ażeby nadać im pewien ściśle określony kierunek.

Wyświetla się więc film przez specjalną optyczną nasadkę, używając normalnego kinoprojektora w ten sposób, że obydwa obrazy obracają się o 90 st. i padają na ekran pod takim kątem, że oba się dokładnie pokrywają. Promienie każdego obrazu przy wyświetlaniu przechodzić muszą przez specjalne filtry polaryzacyjne. Przez to fale świetlne każdego obrazu posiadają odmien-

ne drgania (wibracje). Jeżeli widz włoży odpowiednie okulary o charakterze filtrów polaryzacyjnych, to na podstawie właściwości promieni każde oko widzieć będzie tylko obraz, którego promienie odczuć się dadzą przez filtr. Każde oko zobaczy więc tylko właściwy „swój" obraz, co w sumie składa się na plastykę, t. j. bryłowatość zdjęć filmowych. Bez okularów na ekranie zobaczymy tylko jeden normalny obraz.


„Krajobraz tatrzański" Dr A. M. Wieczorek, Zakopane

System Zeiss-Ikona jest oprócz tego bardzo korzystny, bo nie zmienia techniki pracy. Używać więc można dotychczasowych aparatów do zdjęć, jak i wyświetlania. Nie ma również różnic w technice dźwięku. Jedynie aby uzyskać zupełne wykorzystanie światła, zaleca się używać do wyświetlania ekranu srebrnego.

Jak poprzednio wspomniałem przy dawnym systemie okulary kolorowe wpłynęły na zarzucenie filmu plastycznego. Obecnie okazuje się, że tylko rodzaj okularów był błędem i zastosowanie szkieł polaryzacyjnych prowadzi na właściwą drogę. Tak jak w pełnym świetle słonecznym każdy chętnie chroni oczy przed promieniami, tak samo chętnie zastosuje okulary dla filmu plastycznego, aby móc podziwiać efekt, który jest zadziwiający. Ponieważ system Zeiss-Ikona opiera się na polaryzacji światła, przeto nie zochodzi tutaj zmiana lub działanie na barwy widma. Można więc film plastyczny łączyć z kolorowym i przed tą kombinacją droga stoi otworem.

Henryk Maciejewski, Poznań.

OSŁABIACZ KONTRASTÓW

Jakże często rzucamy w kąt kliszę dobrą kompozycyjnie, lub mającą dla nas wartość pamiątkową dlatego, że jest ona zbyt kontrastowa i zamiast pomyślanego obrazka daje tylko niemiłe dla oka plamy czarne i białe. Oczywiście mowa tu o kliszy naświetlonej obficie, lecz wywołanej zbyt kontrastowo, posiadającej szczegóły w cieniach, lecz o zbyt mocnych światłach. Nie pomaga tu stosowanie choćby najmiększego papieru (szczególnie przy powiększeniu) — zdjęcie jest brzydkie. Osłabianie zwykłą metodą (osłabiacz Farmera) zniszczyłoby nam cienie. Nie należy tu jeszcze załamywać rąk, bo chemia dała nam pomocnika, który naprawi te błędy, jakie powstały dzięki naszej nieuwadze, czy skutkiem trudności technicznych. Pomocnikiem tym jest nadsiarczan amonowy (ammonium persulfuricum). Cudowne wprost chemikalium, jakby rozumiejąc naszą słabość, przy osłabianiu nie działa początkowo wcale na cienie (miejsca jaśniejsze w negatywie), lecz tylko na światła (miejsca silnie kryte), dopiero po osłabieniu świateł przychodzi kolej na miejsca słabiej kryte. Jan Bułhak w „Technice bromowej" podaje następujący przepis: ...„100 cm³ wody przekroplonej i 2—3 g nadsiarczanu amonowego". Rozczyn nietrwały, należy go sporządzać każdorazowo i po użyciu wylewać.

Kliszę przed osłabianiem należy dobrze wypłukać (ponownie), by nie narazić jej na plamy i nie dotykać emulsji opuszką palca, co mogłoby spowodować daktyloskopijne odciski, nie dające się niczym usunąć. Po opłukaniu wkładamy negatyw do przygotowanego rozczynu nadsiarczanu amonu i kołysząc obserwujemy stopień osłabienia. Nad miejscami osłabiającymi tworzy się biała mgiełka osadu. Osłabianie przyrywamy nieco wcześniej, niż otrzymamy pożądany stopień jasności świateł, ponieważ nadsierczan amonowy działa wgłąb emulsji i osłabienie nie kończy się jeszcze z chwilą wyjęcia negatywu z osłabiacza i przeniesienia go do wody. Dlatego po opłukaniu wodą przenosimy nasz negatyw na pewien czas do 10% roztworu wodnego siarczanu sodu, który przerywa działanie osłabiacza. Po tej kąpieli płuczemy znów dokładnie negatyw i suszymy. Działanie tego osłabiacza jest znaczne, lecz szybkość działania zależy w dużej mierze od zgarbowania emulsji. Emulsje silnie garbowane osłabiają się opornie, lub nie osłabiają się wcale. Sam proces osłabiania wraz z przygotowaniem jest może trochę kłopotliwy, lecz z pewnością wyniki osłabienia w zupełności wynagrodzą ten trud, bo zamiast negatywu do wyrzucenia, otrzymujemy tonalnie dobry negatyw. Zaznaczyć jeszcze wypada, że nadsiarczanu amonowego nie należy kupować w zbyt wielkich ilościach, gdyż jest on nietrwały (higroskopijny) i trudny do przechowywania. Bracie amatorze, skoroś miał cierpliwość przeczytać to, poświęć się i z paru starych kontrastowych negatywów zrób próbę, lecz pamiętaj, że odpowiednie są tylko negatywy prześwietlone, o cieniach wyrobionych, lecz o zbyt silnych światłach, nigdy zaś negatywy niedoświetlone bez szczegółów w cieniach. Tych ostatnich nic już naprawić nie zdoła.

Artur Brydacki, Opatów.



KĄCIK KRYTYCZNY

„Cień latarni" p. E. Smierniaka z Inowrocławia jest dobry w pomyśle, ale szwankuje w wykonaniu, bo cień ten jest za mały, ginie niemal w obrazie i nie może pretendować do motywu zasadniczego. Lepiej byłoby dać go na białej ścianie bez okien i framug.

„Na wsi już zima" p. W. Żukowskiego z Pomorzan oddaje dobrze nastrój zimowy, ale ma za dużo szczegółów, jak na mały obrazek. Lepiej w takich wypadkach działają na widza wycinki lub dalekie widoki o spokojnych płaszczyznach.

„Zaułek" p. „Abre" z Lublina byłby dobry, gdyby nie przekontrastowanie zdjęcia. Za dużo także jest ściany z lewej strony, a łuk w głębi, stanowiący ośrodek motywu ginie w czerni i jest za mały. Do tego brzydka kamienica w tyle i papierowe niebo, oto „grzechy techniki".

„Autoportret" p. A. Gansnerowej z Warszawy jest miły w swej prostocie, choć twarz osoby portretowanej zatraca się wśród szczegółów, czego należy żałować, zwłaszcza, że może śmiało się pokazać z bliska. Tło jest nieco niespokojne i podłoga za twarda, ale układ całości przyjemny.

„Nad Wartą" p. St. Paterka z Poznania jest dobrze podpatrzonym motywem o prostej, spokojnej kompozycji. Dwoje dzieci nad wodą, to rzecz codzienna, a że tu nie pozują, tym lepiej dla obrazka, któremu brak tylko plastyki i chmur na niebie.

„Stary gajowy" p. St. Twardowskiego jest doskonały jako typ i zasługuje na zdjęcie więcej plastyczne, bardziej z bliska, by uwydatnić twarz przy usunięciu niespokojnego tła.

„Sylwetki" p. M. Noszczyka z Wojsławia są doskonale pomyślane, drzewo na pierwszym planie znakomicie oddane, niebo bardzo piękne, a jedynie ruch stojącego z przodu mężczyzny niefortunny przez skrót ręki, poza tym zaś cel, który obaj wskazują, nie tłumaczy się wcale. Gdyby obaj stali w prawej krawędzi obrazka, a wskazywali w lewo, ku drzewu, byłaby jakaś przeciwwaga do ich ruchu, której tu nie ma. Ten brak pozbawia obrazek treści myślowej.

„Matczyne kazanie" p. M. Stabrowskiego z Warszawy jest dobry jako chwycenie zabawy dziecinnej „na gorącym uczynku", bez pozy i ustawiania. Ale szwankuje tło, niespokojne, plamiste, koneweczka jest zbyt jasna, co odrywa uwagę widza od buzi dziecka. Trudno jednak wymagać zbyt wiele od obrazka uchwyconego na gorąco.

„Już pracuję" p. I. Romanika z Trzebini jest również bardzo miłe jako dziecinny obrazek, ale dziecko jest ujęte zbyt ciasno w ramki formatu. Za to ma doskonały wyraz buzi i pełną niefrasobliwość.

„Wiązanka kwiatów" p. Mgr M. Korczyńskiego z Nowego Targu jest zdjęciem upozowanym, ale wcale szczęśliwie, bo dziecko z naręczem polnych kwiatów na kamienistym korycie rzeki tworzy z tłem dobrą całość i nie robi bynajmniej wrażenia nienaturalnego.

O RACJONALNYM UŻYCIU PRZYSŁONY

Bardzo często zdarza się dziś, że fotoamator posiada w kamerze obiektyw bardzo dobry i o wielkiej sile światła, a nie orientuje się zupełnie w znaczeniu i zastosowaniu przysłony. Można to poznać od razu, gdy ktoś krajobraz w pełnym słońcu fotografuje otworem F:2, albo, gdy do tego samego celu posługuje się najmniejszą przysłoną, ustawiając aparat na statywie, gdy można by zdjęcie wykonać aż nadto dobrze z ręki i przy użyciu średniej przysłony. W pierwszym wypadku wytacza się armatę tam, gdzie można się posłużyć zwyczajną pukawką, w drugim rezygnuje się dobrowolnie z dobrodziejstwa światłosiły obiektywu, za którą się przecież w cenie aparatu słono zapłaciło. Wszystko zaś jest wynikiem nieświadomości w użyciu przysłony i powoduje zupełnie nielogiczne posługiwanie się nią.



„Tracze" *Ernest Stewner, Poznań*

Z przysłoną wiąże się ściśle pojęcie, głębi ostrości, które oznacza nie ostrość na płaszczyźnie, równoległej do płaszczyzny zdjęcia, lecz ostrość szeregu płaszczyzn, ustawionych perspektywicznie w pewnej odległości za sobą. Podczas, gdy ostrość płaszczyznowa wyrównana jest korekcją optyczną obiektywu, to perspektywiczna ostrość w głąb jest nieusuwalnym zjawiskiem optycznym, zależnym tylko od jasności obiektywu i dlatego możliwym do regulowania jedynie przysłoną.

Regulacja ta będzie tym bardziej konieczna, im bardziej zbliżać się będziemy do tematu głównego i im większa będzie wtedy odległość między nim,

a dalszymi planami obrazu, będącymi w głębi, czyli tłem. Klasycznym przykładem może być portret na tle krajobrazu. Jeżeli model nastawimy na ostro z odległości 2 m, to będziemy musieli użyć stosunkowo małej przysłony, aby krajobraz w głębi nie był nadmiernie rozmazany przez nieostrość. Musimy go doprowadzić zmniejszaniem przysłony do stanu względnej ostrości. A jak dalece trzeba zmniejszyć przysłonę, aby nie było za mało i nie za wiele, to przy aparatach filmowych bez matówki powiedzą nam odpowiednie tabele i cyfry, często umieszczone na aparacie, lub jego obiektywie. Znając zasadę regulowania przysłoną głębi ostrości, można w praktyce stosunkowo łatwo dojść do wprawy, tak, że w większości wypadków oko zastąpi cyfry i tabele.

Ale na tym się zadanie przysłony bynajmniej nie kończy, albowiem jednako wielka ostrość wszystkich planów obrazu nie jest ideałem artystycznej fotografii, do której każdy poważniejszy fotoamator zasadniczo dążyć powinien. Wiadomo, że różny stopień ostrości różnych planów obrazu podnosi w wysokim stopniu plastykę i perspektywę gotowej fotografii, przy czym pierwszy plan powinien być najostrzejszy, zaś tło mniej ostre, wzgl. nieostre, w takim jednak stopniu, aby to nie raziło oka. Tę rzecz również reguluje się przysłoną, ale tu już nie pomogą żadne tabele, tylko trzeba się zdać na własny dobry smak i doświadczenie. A więc dwa główne zadania przysłony, to regulowanie głębi ostrości i wpływanie na plastykę obrazu.

Jest jeszcze trzecie zadanie — to mechaniczne zmniejszanie jasności obrazu przy bardzo światłosilnych obiektywach. Któżby bowiem fotografował słoneczny krajobraz otworem F : 2 na 1/2000 sek? — Byłby to nonsens tym większy, że siła światła F : 2 jest potężną rezerwą, obliczoną na „czarną godzinę" fotografa, a więc głównie dla zdjęć nocnych i wszelkich innych, gdy światło jest słabe, a zdjęcie trzeba wykonywać z ręki. Po co zatem fotografować krajobrazy na F : 2, kiedy do tego wystarcza najczęściej F : 6,3 przy naświetleniu 1/40 sek.? — Rezerwa jest od tego, żeby po nią sięgać we właściwej potrzebie. I w związku z tym, przysłona spełnia dobrze rolę pomniejszyciela światłosiły, gdy nie ma potrzeby angażowania pełnej rezerwy.

Na koniec dobrze będzie nadmienić, że rozwiązanie głębi ostrości jest stosunkowo łatwe w nowoczesnych kamerach małoobrazkowych. Gdy ogniskowa obiektywu nie przekracza 5 cm, nie ma już tak wielkiego z tym zmartwienia, jak w dawniejszych aparatach na klisze 9 × 12 cm, gdzie ogniskowa wynosiła najmniej 13,5 cm. Tam były dopiero trudności i jeżeli aparaty te określano, jako „ręczne" to pewnie dlatego, że można je było nosić w ręce, gdy większość zdjęć robiło się ze statywu małymi przysłonami, aby dostatecznie wyregulować ostrość tła na matówce. Lecz dziś, gdy fotografia małoobrazkowa jest technicznie daleko posunięta, a artystycznie zdobywana przez najlepszych fotografów świata — nie ma właściwie o czym mówić. Głębia ostrości znacznie „zelżała" a przysłona służy raczej do zmniejszania jasności obiektywu i — do przynoszenia zmartwień początkującym posiadaczom Leiki, czy innego Contaxa.

Dr Antoni Wieczorek, Zakopane.

CZERŃ I ŚWIATŁA NA BROMIE

Powiększenia bromosrebrowe dostarczane do sklepów fotograficznych dla reklamy przez fabryki tych papierów, mogą być mniej lub więcej wartościowe pod względem artystycznym, ale pod technicznym są zawsze wzorowe: wszak mają okazać, co można uzyskać na danym gatunku papieru. Nie są to bynajmniej efekty wydobyte jakimiś szczególnymi sztuczkami czy środkami pomocniczymi, stanowiącymi tajemnicę fabryk, lecz normalne, starannie wykonane powiększenia, jakie uzyskać może każdy fotograf, trzymający się podanych przez fabrykę przepisów i posiadający jaką taką biegłość techniczną.



„Łemko" *Józef Dudziak, Przemyśl*

Na wystawach fotografiki, zwłaszcza na międzynarodowych, widzieć można prace w bromie, wykonane przez różnych autorów i porównywać je ze swoimi, a porównanie to wypada przeważnie na naszą niekorzyść. Nasze bromy bywają nierzadko brudne w światłach, a szare w cieniach, bez tej soczystej głębi jaką mają w większości prace autorów obcych. Nie łudźmy się usprawiedliwianiem, że te „zagraniczne" obrazy są dlatego takie doskonałe, bo są wykonane na równie doskonałych papierach zagranicznych. Wszak te same gatunki papieru możemy dostać także w sklepach polskich i może nawet wypróbowaliśmy je już, ale zaniechaliśmy, odstraszeni brakiem powodzenia. Takich specjalnych gatunków papieru można zresztą znaleźć niewiele

w pracach oglądanych na wystawach. Większość ogromna tych prac sporządzana jest na papierach bromosrebrowych w gatunkach całkiem zwyczajnych, takich samych, jakie wyrabiają nasze krajowe fabryki. Niektóre polskie gatunki papieru bromosrebrowego są nawet lepsze (tak!) od podobnych zagranicznych; nie w gatunku papieru zatem tkwi powód, dla którego większość naszych prac na bromie wygląda tak marnie w porównaniu z obcymi.

Powód tkwi raczej w tym, że nie umiemy — lub nie chcemy się nauczyć — posługiwania się bromem. Proszę się nie gniewać, ale tak jest. Wydaje nam się, że gdy naświetlimy powiększenie mniej lub więcej trafnie i gdy wywoływacz jeszcze nie bardzo jest zużyty, to wystarczy zanurzyć weń papier, aby przenieść go do utrwalacza, gdy jakiś tam obraz na nim wystąpi. Poza tym, przywykliśmy do beztroskiego obchodzenia się, jakie znosi od biedy papier gazowy, często i masowo przez nas używany, i z podobnym traktowaniem odnosimy się do papieru bromosrebrowego.



„Po nabożeństwie" *Inż. E. Czerny, Bitków*

A tymczasem emulsja bromosrebrowa, aczkolwiek podobna do chlorosrebrowej na papierach „gazowych", ma jednak pewne właściwości odrębne, które wymagają uwzględnienia w obróbce. Różnicę spostrzeglibyście łatwo, gdybyśmy z jednego negatywu zrobili odbitki stykowe naprzód na gazie, a potem na bromie; tym silniej wystąpi różnica, gdy zrobimy odbitkę powiększoną w rzutniku. Pomijam tu już różnicę w czułościach tych dwu gatunków emulsji, bo wiadomo nawet początkującemu, że papier bromowy jest znacznie czulszy

od gazowego. Dalsza różnica występuje podczas wywoływania. Odbitka na papierze gazowym leży we wywoływaczu — jeżeli była trafnie naświetlona — bez śladu obrazu przez kilka lub kilkanaście sekund, po czym szybko pojawia się obraz, naprzód w cieniach, potem w światłach, a wreszcie równie szybko dochodzi do pełnej siły. Jeżeli odbitkę mimo to nadal zostawimy w roztworze, nie zmienia się już niemal wcale; tylko cienie czernieją coraz bardziej, a po długiej chwili światła zaczynają szarzeć i żółknąć.

Inaczej przebiega wywoływanie na papierze bromowym. Po pierwszych sekundach, w których papier pozostaje biały, pojawiają się pierwsze szczegóły w cieniach obrazu; stopniowo dołączają się do nich półcienie, a wreszcie i światła najwyższe — pod warunkiem oczywiście, że czas naświetlenia był trafnie dobrany — np. za pomocą próbek na skrawkach. Gdy taki, gotowy już obraz pozostawimy dalej we wywoływaczu, cienie już się nie zmieniają, ale światła zaczynają szarzeć, pokrywając się mgłą coraz ciemniejszą.

Jeżeli czas naświetlenia odbitki stykowej lub powiększonej — co zdarza się fotografom niedbałym, nie lubiącym robić próbek na skrawkach — nie jest trafnie dobrany, lecz tylko mniej więcej „na oko" przyjęty, wtedy przebieg wywoływania wygląda nieco inaczej. Po kilku sekundach obraz wyskakuje na papierze równocześnie w cieniach i półcieniach, a rychło dołączają się szczegóły w światłach najwyższych. Obraz wygląda pozornie jak już wywołany i wtedy fotograf niewprawny przenosi go czym prędzej do utrwalacza, gdyż scerniałby całkiem po dłuższym wywoływaniu.

Tak bywa wtedy, gdy owo naświetlenie „na oko" okazało się za długim. Jeżeli na odwrót naświetliliśmy nieco za krótko, obraz we wywoływaczu pojawia się tylko w cieniach, światła pozostają białe, bez szczegółów, a wreszcie szarzeją i żółkną, gdy długim „męczeniem" w roztworze próbujemy przecież wydobyć jakieś szczegóły w światłach.

To są rzeczy ogólnie znane, a przynajmniej powinny być znane. Mniej znane bywa natomiast nieraz to, że i po zupełnie trafnym naświetleniu odbitki, obraz nie jest taki soczysty i piękny, jaki być powinien. Przyczyną tu bywa przede wszystkim dobór nieodpowiedniej gradacji papieru do charakteru negatywu. Nieraz wcale nie zastanawiamy się nad tym i na jednym papierze bromu wykonywamy powiększenia z różnych naszych negatywów, nie troszcząc się o to, czy te negatywy mają wszystkie jednakie kontrasty i czy papier przez nas kupiony nadaje się do tych właśnie kontrastów. Po prostu wydaje nam się, że „jakoś to pójdzie" na tym papierze i, że w ostateczności poradzimy sobie dodaniem bromku potasu do wywoływacza.

Nie na to jednak fabryki wyrabiają dwie, trzy a nawet cztery różne gradacje papierów bromosrebrowych, żebyśmy wzięli pierwszą lepszą z nich i na niej hurtem powiększali różne negatywy. Wszak korzystniej byłoby wypuszczać w handel tylko jedną lub dwie gradacje, aby inne, mniej używane, nie leżały po składach i nie psuły się ze starości. Jeżeli zatem są w handlu papiery bromowe normalne, miękkie i twarde, to są w nim dlatego, aby odpowiednią gradację papieru można było dostosować do charakteru negatywu, a zatem do normalnego normalną, do twardego miękką a do miękkiego twardą.

Spróbujmy raz z jednego negatywu zrobić kolejno odbitki na papierach różnej gradacji i porównać je między sobą, a przekonamy się najlepiej, jakie wielkie będą różnice. Po tym eksperymencie nauczymy się cenić różne gradacje papieru i na przyszłość przed zaczęciem powiększeń przeglądniemy starannie swe negatywy. Podzielimy je na normalne, kontrastowe i miękkie, lub mdłe, do każdej z tych grup weźmiemy odmienny gatunek papieru i podobnież grupami będziemy dokonywali powiększeń. Mając już za sobą pracę z negatywów np. kontrastowych, odłożymy je na bok i odłożymy także niezużytą resztę papieru miękkiego, aby przejść do grupy następnej; bez tego bowiem pomieszałyby się nam wyjęte z opakowań papiery różnych gradacyj i już potem nie wiedzielibyśmy, która koperta jaki papier zawiera.



„Na przełaj“ *Z. Wiszniewski, Poznań*

Rzecz prosta, że każde powiększenie — a nawet próbkę — należy bez względu na gradację wywołać starannie i dokładnie. Źle określalibyśmy czas naświetlenia, gdybyśmy np. próbkę wywoływali przez pół minuty, a właściwe powiększenie na tym samym papierze przez dwie min. Złe byłoby podobnież to, gdybyśmy powiększenie na papierze o gradacji twardej wywoływali krótko, bo „szczegóły na nim są już widoczne“; okazałoby się bowiem po dłuższym wywoływaniu, że naświetlenie jednak trwało za długo. Papier bromosrebrowy wymaga 2—3 minut wywoływania, jeżeli ma dać tę głębię cieni i te szczegóły w światłach, do jakich jest zdolny; o tym należy pamiętać.

Ale nawet mimo trafnego naświetlenia i dokładnego wywoływania efekt może czasem być średni zamiast dobrego. Bywa tak wtedy, gdy wywoływacz jest zbyt zgęszczony, lub gdy zawiera wiele bromku potasu. W pierwszym wypadku cienie mają wprawdzie czerń głęboką i soczystą, ale światła są zadymione lub pożółkłe; w drugim światła są czyste i białe, ale cienie są szarozielonawe zamiast głęboko czarnych.

Reguły zapobiegawcze wynikają tu same ze siebie: brać wywoływacz świeży, a przynajmniej mało używany (gdyż starszy zawiera wiele bromku nagromadzonego z emulsji), rozcieńczyć go wodą dostatecznie (raczej za wiele wody, niż za mało) i nie dodawać doń wcale bromku potasu, gdyż właśnie bromek powoduje zielonawą szarość cieni zamiast czerni głębokiej. Przede wszystkim zaś wywoływać starannie i raczej za długo, niż za krótko, zwłaszcza, że obraz wygląda w świetle czerwonym o wiele silniej (ciemniej), niż po utrwaleniu. Lekkie zeszarzenie świateł lepiej jest usunąć słabym roztworem osłabiacza Farmera niż zapobiegać zadymieniu dodawaniem bromku.

Do otrzymania zatem soczystych cieni i pięknych szczegółów na papierach bromosrebrowych trzymać się należy następujących prawideł:

1. Dostosować gradację papieru do charakteru negatywu.
2. Naświetlać trafnie i wywoływać dokładnie.
3. Brać wywoływacz świeży, niezbyt zgęszczony i nie dodawać bromku potasu.
4. Ewentualne zeszarzenie świateł (na papierach starszych, lub z powodu niezupełnej szczelności rzutnika) usuwa dopiero po utrwaleniu (kąpaniem w rozcieńczonym mocno roztworze Farmera), ale nie próbować zapobiegania zeszarzeniu przez dodawanie bromku potasu do wywoływacza.

Józef Świtkowski, F. K. P., Lwów.

KONKURS FOTO-GREGERA

Wielki konkurs Foto-Gregera ogłoszony w „Poradniku" tej firmy na rok 1937 wzbudził tak znaczne zainteresowanie w kołach amatorskich całej Polski, że na cały szereg próśb termin jego musiał być przesunięty z dnia 1 listopada 1937 na dzień 15 stycznia 1938, bo domagali się tego zwłaszcza miłośnicy zdjęć zimowych, chcący obesłać go nowymi pracami.

Miarą zainteresowania może być liczba zgłoszeń, a mianowicie 271 amatorów, którzy razem nadesłali 2.299 obrazów.

Jury miało trudne zadanie, bo poziom prac był bardzo wyrównany, tak, że mimo, że do dyspozycji stały 84 nagrody w łącznej kwocie 2.250 zł, niemal o każde miejsce była walka i wreszcie poważna ilość zupełnie dobrych prac musiała obejść się bez nagrody, bo konkurencja była za silna.

Obrazy, które zdobyły pierwsze dziewięć nagród, reprodukujemy w niniejszym zeszycie, w następnych będziemy zaś stopniowo umieszczali dalsze, nie zachowując jednak kolejności nagród, bo musimy ilustracje w miarę możności dostosować do pory roku.

W osobnym artykule omawiamy przebieg posiedzenia Jury. Firma Foto-Greger pisemnie zwraca się do uczestników nagrodzonych o decyzję co do rodzaju nagrody: w gotówce czy w towarze.

Z dużą przyjemnością stwierdzamy, że udział świata amatorskiego był bardzo liczny, poziom nadesłanych prac wysoki poza pewnymi wyjątkami, a zasięg konkursu objął całą Polskę.

JURY KONKURSU:

Kazimierz Greger Dr Tadeusz Cyprian Mgr Zygmunt Pawłowski

BLASKI I NĘDZE KONKURSU

Być członkiem Jury Konkursu Foto-Gregera nie jest bynajmniej synekurą. Gdyby amator, nadsyłający z dalekich Baranowicz lub Kołomyi paczkę, zawierającą kilka prac, wiedział, jak wygląda biuro firmy w czasie prac konkursowych, nabrałby dopiero wtedy właściwego wyobrażenia o ogromie pracy, której wymaga zorganizowanie konkursu i jego przeprowadzenie do końca.

Otóż codziennie poczta przynosi pewną ilość paczek i druków różnego formatu. Paczki te się rozpakowuje, zdjęcia dostają numer kolejny zaznaczony lekko ołówkiem na ich odwrocie, zostaną wpisane na listę pod godłem danego autora, opakowania ich składa się starannie (Boże, jak te opakowania nieraz wyglądają!) by w nich odesłać obrazy.

Po zamknięciu konkursu mamy w biurze olbrzymi stos obrazów, związanych w małe paczki, a w każdej prace jednego autora i koperta z godłem (tu warto zaznaczyć, że umieszczenie godła na kopercie ma zastąpić podanie nazwiska autora, które nie powinno figurować ani pod godłem na tej samej kopercie, ani na zdjęciach).

Pierwszą pracą Jury jest zorientowanie się, które ze zdjęć danego autora jest najlepsze i czy nie jest to zdjęcie przypadkowe, tj. czy inne są mniejwięcej na podobnym poziomie, czy też obok jednego przypadkowego obrazu nie mamy kupy kiczów, co się nieraz zdarza.

Bo nagradza się wprawdzie jeden obraz, ale na tle całokształtu nadesłanych prac danego autora, by nie dać nagrody za przypadek.

Gdy już w każdej paczcie na wierzchu leży najlepszy obraz (co wymaga dyskusji Jury, nieraz gorącej i wreszcie czasem głosowania), zaczyna się rozkładanie całego materiału na cztery stosy. Na pierwszy idą rzeczy najlepsze, pretendujące do pierwszych dziewięciu nagród, na drugi rzeczy dobre, dla których przeznaczone są dalsze nagrody w liczbie 25, na trzeci prace, które zasłużą ewentualnie na 50 nagród dalszych, na czwarty wreszcie te, które „przez omyłkę autora" trafiły na konkurs.

Tu z naciskiem trzeba podkreślić, że z tego podziału nie wynika, by prace nienagrodzone były wszystkie bezwartościowe, bo pierwsza eliminacja dała około 20 prac, pretendujących do dziewięciu nagród, około 50 kandydatów do 25 nagród dalszych itd. i dopiero potem, w drugiej eliminacji z grupy pierwszej spadło 11 autorów do drugiej, z drugiej odpowiednia liczba do trzeciej itd. Trud-

no, by było inaczej, bo przecież nie ma tylu nagród, ile jest dobrych prac i eliminację przetrzymują tylko najlepsze.

Ale mówię tu o tej grupie czwartej, która już w pierwszej eliminacji się formuje, bo trafiają tam wówczas obrazy, które w żadnym wypadku nie dostałyby nagrody, choćby nagród tych było trzy razy więcej.

Nie macie pojęcia, Kochani Czytelnicy, czego ludzie nie posyłają na konkurs! Obrazy „humorystyczne", jak np. prosię w czepku, pies w okularach, dziecko na nocniczku, pan w ubraniu włożonym tył na przód itd. Zdjęcia nastrojowe", jak tłusta dziewica oparta o nagrobek, żołnierz z bronią do ataku na tle pięknej kanapy, dalej zdjęcia „pamiątkowe" przy kawie, ciotki i wujkowie ustawieni na baczność, i mnóstwo podobnych.

Oczywiście takie arcydzieła znalazły się od razu na dnie kosza konkursowego i autorzy ich na darmo oczekują pojawienia się ich nazwisk między nagrodzonymi.

Ale to nie wszystko. Obrazy barwione na najbardziej niedorzeczne kolory, krajobrazy śniegowe na buraczkowo, portrety na zielono, architektury niebieskie, słowem, wszelkie odmiany złego smaku. Do tego odbitki zażółcone. krzywo obcięte, pomięte, jakby je Azorek w zębach przyniósł na konkurs, naklejone klejem stolarskim na kartony tak solidnie, że klej wycieka wszystkimi brzegami, kartony z aniołkami i gołąbkami po brzegach, słowem, kopalnia...

Właściwie należałoby stworzyć dla tych wszystkich obrazów jakąś extraklasę, by nie krzywdzić tych wszystkich, którzy nadesłali rzeczy zupełnie poprawne, ale nie dostali żadnej nagrody. Trudno jednak „wyróżniać" te „arcydzieła", bo ich autorzy słusznie mogliby mieć do nas pretensję, więc niechaj starczy ta ciepła o nich wzmianka na tym miejscu.

Ale takich obrazków było stosunkowo nie wiele i poziomu ogólnego konkursu nie obniżyły, a jak wiemy ze sprawozdań konkursów zagranicznych, bez nich nie może się nigdzie obejść.

Tak więc po niezliczonych eliminacjach, użeraniach się między sobą członków Jury na temat prymatu tego lub owego obrazu, mamy wreszcie cztery kategorie obrazów i to w ilościach (te trzy pierwsze) odpowiadających ilości nagród w każdej z nich.

Teraz jeszcze najbardziej zażarta walka o kolejność w pierwszej grupie, aż wreszcie wszystko jest już ustalone i obok godeł w liście konkursowej wpisano przyznane nagrody.

Dopiero wtedy następuje otwieranie kopert z godłami i co chwila niespodzianki, jako, że członkowie Jury znają wcale solidnie polski świat amatorski. Okazuje się, że nagrody dostają się często gęsto zupełnie nieznanym młodym talentom, podczas, gdy uznane asy lokują się na dalszych miejscach. I to jest zjawiskiem normalnym w konkursach.

Na koniec korespondencja z uczestnikami, rozsyłka nagród, pakowanie i reprodukowanie obrazów, reprodukowanie ich w „Wiadomościach", i praca za nami, a następna czeka już za rok przy nowym konkursie Foto-Gregera.

Dr Tad. Cyprian, Poznań

DROBIAZGI

Zdjęcia wnętrz.

Czasy ulewnych deszczów i szarugi zmuszają do siedzenia w domu i wtedy amator fotograf ma bardzo wdzięczne pole pracy, jeśli zabierze się do zdjęć własnego mieszkania. Dobrze „ustawione" zdjęcie najskromniej nawet umeblowanego pokoju daje bardzo miły obrazek, pod warunkiem, że jest doskonale naświetlone i wywołane. Pracuje się małą przysłoną, unikając o ile możności dużych, ciemnych i monotonnych płaszczyzn na obrazie, jasnych okien i zbyt blisko aparatu stojących przedmiotów. Okna, znajdujące się w polu widzenia aparatu, dają wskutek prześwietlenia (halo) zadymienie, w którym zatraca się rysunek ram okiennych, a zamiast tego otrzymujemy dużą białą plamę. Jeśli więc musimy mieć na zdjęciu okno, najlepiej pracować wieczorem, przy świetle elektrycznym, naświetlając przy żarówce 50 świecowej i obiektywie F 6,8 około 60 sekund — każda następna przysłona dwa razy dłużej. Wywoływać należy ostrożnie, rozcieńczonym wywoływaczem, kopiować na gładkich papierach gazowych.

Zwierzęta domowe.

W każdym domu znajdzie się jakieś zwierzę, mogące stanowić motyw dla fotografa. Kot, pies, króliki, oswojone ptaki, oto ciekawe i interesujące studia; podpatrywać ich życie i zdejmować je bądź to same, bądź z ludźmi, stanowi bardzo miłe urozmaicenie pracy fotografa. Zdejmując koty, trzeba uważać, by białych nie fotografować w słońcu, bo wtedy zlewają się dzięki połyskom futra w jedną białą masę bez żadnych szczegółów. Przeciwnie, czarne należy zawsze zdejmować w pełnym słońcu i mimo to dość długo naświetlać, jeśli chce się dostać czystą, a niezbyt twardą kliszę. Najlepiej podpatrywać je, gdy się myją, czają do skoku lub siedzą na płocie (np. w ucieczce przed psem) całe zjeżone i groźne.

Psy można zdejmować w różnych pozycjach, zawsze jednak z wysokości psiej głowy, bo jeśli trzymamy aparat za wysoko, zatraca się zupełnie interesujący nieraz wyraz psiej paszczy. Ciekawe, ale trudne do ujęcia są zdjęcia głów psich, rodzaj „psiego portretu".

Inne zwierzęta, jak króliki, ptaszki etc. należy chwytać o ile możności z bliska, np. ustawić aparat na ostro na kupkę rozsypanych okruszyn, czekać aż ptak zacznie je dziobać i wtedy zdejmować!

Drobne te prace są bardzo miłe i nie wymagają ani kosztów, ani nawet wychodzenia z domu, co często jest bardzo mile widziane.

Zdjęcia kostiumowe i taneczne.

Czas karnawału i pokarnawałowy obfituje w sposobności do zdjęć kostiumowych. Bajadery, arlekiny, kolombiny, pieroty, pazie, prawie każdy i każda chętnie będzie pozować przed obiektywem, a temat to bardzo wdzięczny.

W prawdzie najlepsze sposobności nastręczają się w samej sali balowej podczas zabawy, ale tam niemal nie sposób pracować bez magnezji, a początkującemu nie radziłbym ryzykować eksperymentów magnezjowych w takich okazjach, bo efekt może być słaby.

Za to po zabawie można doskonale i z całym spokojem przystąpić do zdjęcia przy dziennym świetle, czy to pozując daną osobę do zwykłego zdjęcia portretowego w kostiumie, czy też biorąc za motyw jakąś pozycję taneczną z tańca rytmicznego, zdejmując ją zdjęciem momentalnym na 1/10 sek.

Pamiętać trzeba o jednym. Mianowicie kostiumy zawsze prawie są barwne. Otóż błona nie oddaje barw wiernie; zwłaszcza czerwona, zielona i żółta na tym cierpią, wychodząc na kliszy czarno, zaś niebieska i fioletowa jest prawie biała. Wypływa to z właściwości chemicznych emulsji błony; nieco można poprawić ten stosunek barw przez użycie filtra żółtego, znacznie zaś więcej jeszcze, jeśli użyjemy błony panchromatycznej. Zresztą ważne to jest przede wszystkim wtedy, gdy kostium jest na przykład czerwono-czarno-żółty lub zielony, gdyż wówczas wszystkie kolory spłynęłyby na ortochromatycznej błonie w jeden prawie ton.

Zdjęcia aktualne.

Nie ma w dzisiejszych czasach tak małego miasteczka, gdzie by co pewien czas nie zjeżdżała jakaś znakomita osobistość, lub nie odbywała się jakaś uroczystość, godna uwiecznienia, czy to dla własnej pamiątki, czy też dla celów ilustracyjnych prasy. I często tam, gdzie nie dotrze zawodowy fotograf, stojący na usługach ajencji fotograficznej, tam amator zdoła uzyskać ciekawe i niejednokrotnie dające się dobrze spieniężyć zdjęcia aktualne.

Decyduje o rezultacie szybkość działania i doskonałe obznajomienie z programem przyjęcia znakomitego gościa. Bo o ile trudno czasem jest dostać się tam, gdzie mają wstęp tylko nieliczni wybrani, o tyle łatwo jest czatować z aparatem np. na skrzyżowaniu ulic, którędy gość musi przejeżdżać, bo tam auto musi zwolnić biegu i okazja do zdjęcia jest krótkotrwała, ale pewna.

Gdy policja szpaler tworzy, można z poza kordonu schwycić łatwo przejeżdżający orszak, lokując się niezbyt blisko miejsca, na którym skupia się głównie zainteresowanie tłumu. Czasem stos cegieł, latarnia, drzewo lub wóz pozwoli wyżej się ulokować i fotografować ponad głowami.

Pionowe aparaty powiększające

Tendencja redukowania do minimum formatu zdjęcia, przyniosła ze sobą ulepszenie techniki powiększania, a ostatnim wyrazem postępu są pionowe aparaty powiększające. Aparaty te nie tylko, że sprowadzają powiększenie do odmiany kopiowania, gdzie wystarcza położyć papier bromowy na stole i zapalić lampę aparatu po włożeniu negatywu i nastwianiu na ostro, ale ostatnio załatwiają nawet automatycznie nastawianie na ostro, tak, że przez oddalanie i zbliżanie obiektywu od ekranu poziomego, zmienia się format powiększenia, a ostrość pozostaje zawsze ta sama, co ułatwia niepomiernie pracę. Zamiast dawnych ogromnych aparatów i ekranów, wymagających dużych ciemni, teraz aparat powiększający mieści się na stole w pokoju, a powiększanie nie sprawia więcej trudu, niż dawniej kopiowanie. Aparaty takie wyrabia dużo firm, w tym Jan Bujak we Lwowie. Cena ich jest stosunkowo dostępna, a w każdym razie znacznie niższa od dawnych solidnych aparatów projekcyjnych.

Wydawca i Redaktor: Kazimierz Greger — Poznań, ul. 27 Grudnia 18.
Abonament roczny (za 12 zeszytów) zł 3.— płatny czekiem P. K. O. nr 208 469



CZCIONKAMI DRUKARNI I KSIĘGARNI ŚW. WOJCIECHA SP. Z O. O. W POZNANIU.
TŁOCZONO NA PAPIERZE Z WŁASNEJ FABRYKI „MALTA".